

**Meaning Enclosed in the Language –
Possible Problems around the Translatability of Paul Celan’s Poems
in the Mirror of
John Felstiner’s English Translations**

The translatability of Paul Celan’s poetry has been a current problem in literary studies arresting the attention of literary translators and scholars about since the 1980s, not only in Hungary and Europe, but also in the United States.

If we have a glance at George Steiner’s opinion about the translatability of Paul Celan’s poems, we may see that he approaches the issue with serious doubts. Steiner claims that it is also doubtful whether Celan himself wanted his readers to *understand* his poetry, conceiving his statement connected to the analyses of the poem entitled *Das gedunkelte Splitterecho – The darkened echo-splinter (?)*. Steiner writes that meaning is a temporary phenomenon, and the poems can be understood only momentarily, since another interpretation of the same poem will decode the text in a partly or completely different way, exploring different layers and structures of meaning. Literature wants to break out from the frameworks of everyday human language, becoming the author’s own idiolect, heading for untranslatability, unrepeatability in another language (Steiner 2005: 158-159).

In her doctoral thesis Noémi Kiss refers on the approaches of Paul de Man and Walter Benjamin (Kiss 2003: 76-77). According to Benjamin, translation is only the temporary dissolution of the alienation of language; at the same time, historically it becomes more canonised, since in an optimal case a translated text cannot be translated further. Translation is a text that has its own identity, serving for *reading* together with the original artwork, constituting the metaphor of reading (De Man 1997: 182-228). However, according to De Man the situation of the translator is ironic, since the danger of mis-translation, misinterpretation is hiding in every single translation; i. e., translation itself automatically makes re-translation(s) necessary. Translation is not a progress that has a final goal, it has no final result, but each translation is a new station towards the more complete understanding of a given text written in a foreign language, interpreted by the given translator.

According to Noémi Kiss in case of a translation the translator and the reader evidently have to consider the possible differences between the two languages, and in the analysis of a translated poem the text cannot automatically be treated as identical with the original source

language poem, and the possible similarities and differences of the source text and the target text must also be examined in a literary analysis (Kiss 2003: 69). The question may arise how much is Paul Celan still Paul Celan in a given translation. Would be a more exact statement that a given translation is the common artwork of the poet and the translator, since the translator always necessarily adds something to the original text, and he or she also takes certain elements from the content and semantic structures of the source text, mainly if the literary translator is also a poet who forms the translated text according to his/her own notions, integrating it into his/her own artistic works.

Jacques Derrida claims that the radical differences between languages necessarily mean serious problems for literary translators (Derrida 1997: 119). Noémi Kiss, referring to Derrida quotes the so-called Babel-metaphor according to which translation, at least the exact translation saving every single element of the meaning from one language into another is almost impossible, since different human languages after their evolution constitute enclosed structures, and the passing between them is not completely possible. This approach is very similar to Paul Celan's concept of language – human language generally has its limits and is not able to express everything, then why would it be possible to *translate* something said or written in a given language into another, similarly imperfect and limited language?

However, if we accept the supposition that translation in the traditional sense is nearly impossible and we had better speak about interpretations, re-writings of a given poem, it may also be stated that translating poetry itself is also poetry, since it does not only transliterate the foreign author's work into the literature and culture of the target language, but it also re-thinks, re-interprets, rewrites the given work, creating another poem that is close to the original one, but it is not identical to the source text. It raises the question whether or not poetry translation can be treated as an intertextual phenomenon, since the translated text evidently refers to the source text, a discourse evolves between them, but the two texts – and it may be agreed by most of literary scholars and translators – cannot be treated as identical structures.

Hans Georg Gadamer states that no-one can be bilingual in the hermeneutic sense of understanding – one's own native language plays a more serious role in understanding; that is, translation should necessarily be a kind of trans-coding of the source text into the mother tongue of the translator (Gadamer 1984: 269-273). Noémi Kiss states about Gadamer's and Benjamin's approach of translation that Gadamer describes understanding, our universal wish to defeat the alienation of language as a permanent act of translation – understanding and translation are a compromise with the alien character of language, recognising that everything

can be *understood* only up to a certain degree (Kiss 2003: 155). According to Gadamer's approach the task of the literary translator is to create a third language as a bridge between the source language and the target language, and this bridge language somehow should integrate both of them. Via this process, translation also becomes a historical phenomenon that makes it possible to understand a given text in a given historical age up to a certain degree (Gadamer 1984: 271). Walter Benjamin's concept of translation is very similar to Gadamer's notion – translation gives the chance to a given text to live on, not only to survive. As the sentences of life are harmonised with the living themselves, without meaning anything for them, the translation of a given text is evolving from the original one (Kiss 2003: 66).

Perhaps the scholarly literature cited above reveals that the translation Paul Celan's poetry into any language from German is not a simple task for a literary translator, and it may hinder the complete understanding of the texts that they were written in German, in the poet's mother tongue to which he had a controversial relationship and from which he wanted to break out. Is it possible to *translate* poems that intend to destroy even the standards of their own language, heading for something outside human language?

Different scholarly literatures by and large agree that the translations made from Celan's poems, due to the multiple coding, the frequent intertextual references and the obscurity and hermetism ruling between them nearly always have some interpretative nature; that is, the translation of a given text written by Celan also necessarily becomes a reading of the poem.

Hungarian poet and literary historian György Rába states that a kind of 'beautiful faithlessness' can be observed in certain poetry translations comparing them to their original source text, and the translator's own poetic voice frequently speaks from translated poem, combined with the poet's original voice (Rába 1969: 12). That is, a literary translator does not only mechanically transcribe words based on the use of a dictionary, but makes an attempt to decode and understand the text written in the foreign language. Since translation often involves interpretation, the translator has to make decisions – on these grounds, the result of the translation of Celan's or any other author's given poem can be considered as the result of poetic activity, and the translation is not only the author's, but also the translator's artwork that may be integrated into the oeuvre of the translator. A poem can be understood differently by different translators, if a poem exists in several translations in parallel, then it is nearly necessary that the readings of the same poem in the target language shall also be slightly or completely different.

After examining some aspects of the possible problems around the translation of Paul Celan's poetry, now I attempt to examine some concrete examples of translation within the

sphere of the English language – John Felstiner’s English transcriptions, beginning with a few earlier poems by Celan, but mainly selecting from the author’s more mature late poetry that may be more interesting for scholarly analysis. I would like to begin with one of Celan’s emblematic poem entitled *Tenebrae*, which is a reference to the biblical darkness falling upon the world after Jesus Christ’s crucifixion.

JOHN FELSTINER’S TRANSLATION:

Tenebrae

Near are we, Lord,
near and graspable.
Grasped already, Lord,
clawed into each other, as if
each of our bodies were
your body, Lord.
Pray, Lord,
pray to us,
we are near.
Wind-skewed we went there,
went there to bend
over pit and crater.
Went to the water-trough, Lord.
It was blood, it was
what you shed, Lord.
It shined.
It cast your image into our eyes, Lord.
Eyes and mouth stand so open and void, Lord.
We have drunk, Lord.
The blood and the image that was in the blood, Lord.
Pray, Lord.
We are near.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

The poem cited above entitled *Tenebrae* is one piece of Celan's fairly early poetry, full of biblical and other religious references. First of all, the title probably refers to the darkness

that fell upon the world after Jesus Christ's death on the cross. It can be interpreted as a so-called counter-psalm or anti-psalm, since it is written in the traditional psalm form (a prayer to God), but it is turned upside down, since it is the poetic speakers, a group of people wandering in the desert who calls up God to pray to *them*. Probably, the poem intends to express the controversies of the world after the Holocaust and the Second World War, suggesting that the traditional order of the world simply turned upside down, and nothing can be considered as holy anymore.

Comparing Felstiner's translation and the original German poem written by Celan it can be seen that the first two lines of the poem are nearly literally identical in the original text and in the translation, the translator even preserves the inversion 'Nah sind wir...' – 'Near are we...'. What can be spectacular as for comparison, in my opinion, at first appears in the seventh line of the poem. 'Pray, Lord...' – 'Bete, Herr...' in itself may mean in English that 'We pray to us, God...'; i. e., in English this traditional form is not unconditionally imperative, whereas in German it is evidently a second person singular imperative form (or a first person singular declarative form, but it lacks the obligatory grammatical subject 'ich'). Furthermore, the verb 'beten' in German does not only mean 'pray' in the religious sense, but it also means 'beg' to someone without even any religious connotation – 'beten' and 'beg', since it is spoken about closely related Germanic languages, may also have some common etymology. In the ninth line of the poem, in my opinion, it can be questioned whether the German compound 'windschief' is evidently 'wind-skewed' in English, since it may also mean something like 'chased by wind' or 'hindered by wind', but the translator had to make certain decisions. It may also be one of the remarkable characters of the translation that in the thirteenth line of the poem, while Celan wrote 'Zur Tränke gingen wir...', Felstiner wrote 'Went to the water-trough...', simply omitting the grammatical subject present in German, and it could certainly be also present in the English translation – i. e., the omission of the subject does not seem to be justified, although it may mirror the translator's intention to preserve Celan's fragmented poetic language. In the fourteenth and fifteenth line it seems also that the translator manages to remain faithful to the original version – in German, the lines 'Es war blut, es war, / was du vergossen, Herr.' may either refer to the blood of men that God 'shed' as the punishing God of the Old Testament, or God's, i. e. Jesus Christ's blood that he 'shed' for the salvation of men. As we can see in Felstiner's translation, 'It was blood, it was, / what you shed, Lord.' makes the same interpretation possible, not deciding whether it is the punishing God who 'shed' the blood of probably pagan / disobedient men, or it is God who 'shed' his own blood for the salvation of men. In the twentieth line of the poem it is also

interesting that the line ‘Wir haben getrunken, Herr.’ is ‘We have drunk, Lord.’ in Felstiner’s translation; i. e. the translator even wants to preserve the tense of the original version of the poem – the so-called *Perfekt* is the German counterpart of the English Present Perfect Tense, although little differences may occur; e. g., in German where there is *Perfekt*, in English there may also be Simple Past in many cases. In the last line it is also interesting that although it is nearly the same as the first line of the poem, there is no inversion: ‘Wir sind nah.’ Felstiner’s translation also preserves this lack of inversion with the very simple sentence ‘We are near.’

It may be stated that Felstiner’s translation of *Tenebreae* is a fairly exact, form- and content-faithful English transcription of the original poem that can rather be treated as a *translation* in the traditional sense than an interpretation / adaptation. The main reason for this fact may be that this poem is one of Celan’s early, linguistically simpler works which I intended to use as an example of this period of the author’s poetry, but henceforth I would like to examine with a few later, more mature poems by Celan, comparing them with their English translations.

JOHN FELSTINER’S TRANSLATION:

IN RIVERS north of the future
I cast the net you
haltingly weight
with stonewritten
shadows.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

The poem cited above is one of Celan’s much later and much more hermetic poetry that probably means a much larger challenge to any translator. It was published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn* in 1967, only three years before the author’s tragic suicide.

I am aware of the fact that the poem above cannot simply be *analysed* in the traditional way, since it has its own hermetic poetic world; therefore, I only mention that the poetic

speaker symbolically casts his net in the rivers in some imaginary country where someone that he calls as 'you' weights his fishing net with 'stonewritten shadows'. Stone is a traditional element of Jewish Mysticism that may have several connotations; e. g., Jewish people often put a stone on the grave of the dead to express their respect and memory felt for them. The shadows may refer to the fact that what appear in the net are not real, only their shadows can be perceived by the speaker – it can be a reference to one of the greatest dilemmas of Celan's poetry, the incapability of language to communicate or express any explicit content. It can be mentioned German philosopher Hans-Georg Gadamer deals with the topic of the relation of 'you' and 'I' in Paul Celan's poetry, but in the present article I would rather concentrate on the similarities and differences between the original and the translated version of the poem (Gadamer 1993: 421).

It may be a spectacular difference between the original version and the translation of the poem that while Celan starts his poem with the beginning '*In den Flüssen*' – '*In the rivers*', Felstiner translates it only as 'In rivers...', omitting the definite article present in German, annihilating (!) the definite character of the poem, placing it into an indefinite landscape. Seemingly it is only one little word, one little difference, but it may change the whole atmosphere of this otherwise very short poem. It is also questionable whether the German verb 'aus/werfen' meaning 'to cast out' is simply 'cast' in English, since as if in the German version it were stressed that the poetic speaker 'casts out' his net in the rivers. Whether the German word 'zögernd' is the most appropriately translated into English with the word 'haltingly' may also be a question. It is also interesting that while Celan does not use a compound neologism in his original poem in the penultimate line while neologisms are very characteristic of his poetry, Felstiner translates the expression 'von Steinen geschrieben' literally meaning 'written by stones' into a compound neologism 'stonewritten' as if he would like to become '*more celanian*' than Paul Celan himself.

After the short examination of the otherwise also short poem it may be established that there are spectacular differences between the original version and the English transliteration of the same text; i. e., they cannot be considered identical, and their separate analysis may even lead to slightly different readings. Felstiner's English translation has a strongly interpretative character that digresses from Celan's original text, making certain decisions within the process of reading and translation.

JOHN FELSTINER'S TRANSLATION:

TO STAND in the shadow
of a scar in the air.
Stand-for-no-one-and-nothing.
Unrecognized,
for you
alone.
With all that has room within it,
even without
language.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

STEHEN im Schatten,
des Wundenmals in der Luft.
Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.
Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

The poem cited above is one of Celan's emblematic work from his late poetry that was also published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn*. Although it is also a hermetic and hardly decodable poem, it may be stated that in fact it refers to the task of the poet – 'to stand', under any circumstances, to stand, fight and write, without any reward.

Examining the first two lines it can be spectacular that while Celan writes 'im Schatten des Wundenmals' that literally means 'in the shadow of the scar', Felstiner translates the German definite article into an indefinite article – 'in the shadow of **a** scar'. The definite 'Wundenmal' – 'scar' created by becomes indefinite in the translation, and via this little modification the whole poem may lose its definite character.

However, despite the seemingly little difference between the original and the translated text, in the second paragraph of the poem the translation and the original version seem to be nearly completely identical. The neologism by Celan 'Für-niemand-und-nichts-Stehn' is translated by Felstiner into 'Stand-for-no-one-and-nothing', although the 'Stehn' – 'stand'

element of the original and the translation are in different places, Celan's original texts ends in 'Stehnn', while Felstiner's translation begins with 'stand', but this difference probably derives from the grammatical differences between German and English.

The third paragraph of the poem may show differences in its first line – while in German Celan writes 'Mit allem, was darin Raum hat', Felstiner translates this line into 'With all that has room within it'. However, Celan's original line may also mean 'With all for which there is enough room / space within'. Felstiner made a decision, but this decision is not unconditionally the best one and the meaning of the two lines in German and English, although they can mean approximately the same, they can also be interpreted differently. It is not evident whether the German noun 'Raum' should be translated into its German etymological counterpart 'room', since it may rather mean 'space' in this context. Nevertheless, there may be no doubt about the fact that the lines 'auch ohne / Sprache' are well-translated into English with the expression 'even without / language'.

Similar to the previous poem compared in original and in translation, in the case of the present poem it can also be established that the translation has a strongly interpretative character, and the translator digressed from the original version at several places. The lack of a definite article, as seen above, may modify the whole atmosphere of a given poem in translation compared to the original text. That is why I think that it would rather be more exact to speak about 'adaptations / interpretations' instead of 'translations' in the case of the transliterated versions of Paul Celan's certain, mainly late and mature poems.

JOHN FELSTINER'S TRANSLATION:

THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sing beyond

humankind.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gadanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

Fadensonnen – Threadsuns is one of the emblematic and well-known pieces of Celan's late poetry. The poem is not so hard to decode as several of Celan's late texts, since it seems to mirror the author's philosophy of art. The short piece consisting only a few lines is probably a vision about the *language beyond human language*, a system of representation that may be able to tell the untellable beyond the limits of human language and sing the 'songs beyond humankind'. However, this vision can also be interpreted in a negative way, since it is possible that in the world in which the songs are to be sung humankind exists no more – the question whether or not human beings are necessary for the existence of art and poetry may arise.

Analysing the translation and the original text, it can be observed that the beginning word of the poem is a neologism that probably means late autumn sunlight, but it is questionable in the case of Paul Celan's word creatures. The unusual neologisms in Celan's poetry may be treated as the elements of an independent, new poetic languages in which the words get rid of the limits of their traditional meanings. Felstiner's translation of Celan's neologism may be treated as precise, since the German word 'Faden' means 'thread' in English, although other interpretations are also possible.

It is also an interesting character of Felstiner's translation that the German compound adjective 'grauschwarz' is translated into English as 'grayblack', which is an exact translation, but it may also be considered that the German adjective grau – gray has a common stem with the noun 'Grauen' – 'horror'. Certainly, this semantic fact cannot be translated into English, but something is necessarily lost in translation. The compound adjective 'baumhohe' (baumhoch in undeclined form) is translated into English as 'tree-high', and Felstiner even preserves the poetic hyphenation of the word in his own text.

Another difference between the original and the translated version of the poem can be that while in the original version Celan uses the verb 'greift sich' that approximately means 'grasp something', in Felstiner translation we can read that the tree-high thought 'strikes' the light-tone, and this verb creates a much stronger poetic imagery than Celan's original verb use. In this sense, Felstiner's translation is rather interpretative, creating the text's own reading in English. Furthermore, the last word of Celan's original poem is only 'Menschen' that means

only ‘men, humans’, while Felstiner translates it into ‘humankind’, which gives a much more solemnly connotation to the English version of the poem, digressing from the atmosphere of the original.

It may be established that the English translation of one of Paul Celan’s classic poems by John Felstiner strongly *interprets* the original one, creating its own poetic world in English; therefore, reading the English counterpart of *Fadensonnen* demands the analyst to consider the fact that not each translated text can be treated as identical with the original one, mainly when it is spoken about poetry translation.

JOHN FELSTINER’S TRANSLATION:

WORLD TO BE STUTTERED AFTER,

in which I’ll have been
a guest, a name
sweated down from the wall
where a wound licks up high.

THE ORIGINAL GERMAN POEM:

DIE NACHZUTOTTERNDE WELT,

bei der ich zu Gast
gewesen sein werde, ein Name
herabgeschwitzt von der Mauer,
an der eine Wunde hochleckt.

The poem cited above was published in the volume *Schneepart – Snow-part* in 1971, one year after the author’s death. It is also a poem that mirrors poetic and epistemological problems. The poetic speaker claims himself to be only the guest of the world, identifying the world (or himself?) with a name that is sweated down from the wall. The hermetic, visionary world of the poem may even be terrific – the world is to be ‘stuttered after’; i. e., no knowledge can be conceived, communicated by human language. The limits of human language and the wish to create a new poetic language is one of the main topics of the celanian poetry – the present, fairly well-known poem may represent the same approach to language.

Comparing the original text of the poem and its version translated into English it can be seen that the strange tense structure, the Future Perfect in German, ‘bei der ich zu Gast gewesen werde’ is preserved in the translation – Felstiner writes ‘by which I’ll have been a

guest', suggesting that the poetic speaker *will have been* a guest in some point of the future; i. e., the unusual temporal dimension of the poem is not lost in translation. However, what is a compound participle in German – 'nachzutotternde' cannot be translated into English with a similar compound, only with the expression 'to be stuttered after'. This solution, on the other hand, means that the unusual composition of words that is one of the main characteristics of Paul Celan's poetry is lost in this case of translation, the translation adds and takes certain elements, but this untranslatability of the compound structure derives from the differences between English and German. If we have a glance at the German compound 'herabgeschwitzt' which really means 'sweated down from somewhere' in English, we may see that it is not translated into English with another compound either. However, Felstiner maybe could have translated the compound into English as 'downsweated' which would certainly sound strange, but since Paul Celan is a master of the creation of strange, unnatural poetic compounds, it might even be preserved in English – i. e., what sounds strange in German should also sound strange and unnatural in the English translation, although it is merely a supposition.

Concluding Remarks

Hungarian literary historian Mihály Szegedy-Maszák examines the issue of untranslatability and the chance of translatability in a general aspect (Szegedy-Maszák 2008: 235-248). It may seem evident that in case of translation the issue of the differences between languages and the question of temporality arise; that is, the phenomenon of untranslatability must exist to some degree, as it is impossible to create completely form- and / or content-faithful translations. Certainly, reading the English translations of Paul Celan's certain poems it becomes evident that as it is mentioned by Imre Madarász that in parallel with untranslatability, translatability also exists to some degree, rather it is worth dealing with the question how much the translation of a given text is able to represent the atmosphere and references of the original text (Madarász 2005: 86-88). As it seems to be justified by the translations above, the translation of a given artwork in the target language is an independent literary entity, and the parallel translations of the same source text may not be considered identical to each other either. Perhaps it is not an overstatement that there can be as many Paul Celan as translators within the literature of a given language into which certain works of the author were translated – all translations speak differently, mediating certain elements of the original poem in a different proportion being a reading in itself, and it may depend on the attitude of the analyst which translation he or she chooses or whether he or she draws back to the original text of the poem avoiding the translations. Certainly, it has to be done if a given work to be

analysed has not yet been translated into the native language of the analyst, but if a text was already translated into a certain language, in my opinion, the translated text should not be avoided and ignored by the analyst, since it is an already existing reading of the source text that is part of the literature belonging to the target language. I do not think that it would unconditionally mean a problem in interpretation if a given text exists in translation, even if in several different translations, since a translation may add more aspects to the analysis of the same work. Although meaning may really be enclosed in language, and Celan's complex, self-reflexive, hermetic poems evidently mean challenge to literary translators, their translation, if not even completely faithfully, but is possible and is able to contribute to the success of understanding them.

Although as if some scholarly literatures in Hungary and elsewhere had mystified the issue of the translatability of the celanian poetry, it seems that the hermetic, obscurity and self-reflexive quality, at least in the majority of the cases, can be transliterated from the source language into several target languages including English. However, when analysing a poem by Celan in translation it cannot be forgotten that the given text is a *translation / interpretation*; i. e., it is worth knowing and examining the original German version of the given poem, but it does not evidently mean that the translated quality of a given text leads to incorrect interpretations. In my opinion, on the contrary, the translated and the original version of a given poem may even complete each other, adding extra aspects to the analysis and interpretation. The celanian poetry and its transliteration in any language require specially sensitive reading, but the original poem and the translated version do not unconditionally disturb each other's interpretation, they rather add something to each other, supporting each other's textual structures. A *good translation* (I use this term very carefully, since it is a very subjective judgement which translation of which poem is 'good' and how) may be able to legitimise a foreign text within the culture and literature of the target language, and even a higher, more complete interpretation may evolve from the interaction of the translated and the original text. In my opinion, John Felstiner's interpretative English translations of Paul Celan's poetry evidently added something to Celan's Anglo-Saxon reception, supporting the fact that on the one hand, all texts of the world literature are translatable to some degree; on the other hand, Celan's textual universe, since it does not always intend to be unambiguous even in its original German language, via the translations richer, deeper, more complete interpretations can evolve than only in German. All national literatures into which he was translated can have *their own Paul Celan* that makes the segments of unusual and richly whirling poetic world sound from different points of view, not falsifying the original version for the readers.

WORKS CITED

Celan, Paul (1959): *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Celan, Paul (1967): *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2001): *Selected Poems and Prose of Paul Celan* London and New York: . W. W. Norton Company Ltd. Translated by John Felstiner.

De Man, Paul (1997): *Schlussfölegungen. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“*, in. Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Derrida, Jacques (19997): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, 119-165. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Gadamer, Hans Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.

Gadamer, Hans Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist Du?*. In Gadamer, Hans Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*. Mohr (Paul Siebeck) Verlag.

Kiss, Noémi (2003): *Határhelyezetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus.

Madarász, Imre (2005): *Irodalomkönyvecske*. Budapest: Hungarovox.

Rába, György (1969). *Szép hűtlenek*. Budapest: Akadémiai.

Steiner, George (2005): *Bábel után – nyelv és fordítás I*. Budapest: Corvina.

Szegedy-Maszák, Mihály (2008): *Megértés, fordítás, kánon*. Bratislava-Budapest: Kalligram.

NYELVBE ZÁRT JELENTÉS
A VERS FORDÍTHATÓSÁGÁNAK VIZSGÁLATA
PAUL CELAN *FADENSONNEN* KEZDETŰ
KÖLTEMÉNYÉNEK KÜLÖNBÖZŐ
FORDÍTÁSAINAK TÜKRÉBEN

BEVEZETÉS

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a fordíthatóság kérdését Paul Celan egyik ismertebb versének különböző magyar, illetve egy angol fordításán keresztül megvizsgáljam. Mivel azonban figyelembe veendő tény, hogy a celani költészet, legalábbis a szerző kései költészete hermetikus, azaz a megértés, a dekódolás elől elzárkózó szövegek együttese, megítélésem szerint mindenképpen érdemes áttekintésszerűen megvizsgálni Paul Celan nyelvszemléletét, melyből talán világossá válhat, miért is jelenthet problémát egyes Celan-szövegek németről bármilyen célnyelvre való adekvát fordítása. Dolgozatom első részében éppen ezért röviden áttekintem és értékelem a celani költészetből minden bizonnyal kiolvasható nyelvszemléletet, második részében pedig rátérek a fordítás és a fordíthatóság esetleges elméleti és gyakorlati problémáira, a celani költészet általam reprezentatívnak tekintett darabja, a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű ismert költemény és különböző fordításai kapcsán.

1. ÖSSZEZÚZOTT, RÁCSOK KÖZÉ SZORÍTOTT NYELV – PAUL CELAN NYELVSZEMLÉLETE

Ma már nem számít újkeletűnek, hogy Paul Celan nyelvszemlélete kettős – a költő egyfelől arra vállalkozik, hogy lerombolja az addigi nyelvet, hiszen az már nem alkalmas a tudás, az érzések, az információk közvetítésére abban a formában, mint azt az ember korábban gondolta, ugyanakkor célja egy új nyelv, de legalábbis a nyelvhasználat radikálisan új módjának megteremtése – olyan nyelvhasználaté, amely mégis képes azon tartalmak kifejezésére, melyekre a mindennapi nyelv már elégtelennek bizonyul.

Ahogy Szegedy-Maszák Mihály írja egy tanulmányában, melyben Celan és Radnóti lírájának bizonyos szempontok alapján történő összehasonlítására vállalkozik:

„Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. (...)a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lelepleződjék mögötte a semmi.”

*

„A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a "furor poeticus"-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”¹

A *furor poeticus*, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhány soros, enigmatikus, hermetikusan zárt művei, melyek rövidségük által mintegy alig léteznek, minden, ami felesleges, tradicionális, kiégett, kiszikkadt belőlük. Ha a nyelv Celannál nem is hallgat el egészen, kései költészetét egy destruált nyelvhasználat, a megszakított, elfotjtott, fragmentált beszédmód jellemzi, amely szemben áll gyakorlatilag minden korábbi nyelvről, kommunikációról alkotott elképzeléssel.

Kiss Noémi állítása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lóránta hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.² Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt³ arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az irónia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza –tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban.

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*. in uő, *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

² KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

³ KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása*, Szövegegységesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997, 188-212.

Kulcsár Szabó Ernő⁴ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint például Celan esetében a holocaust – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célelvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi⁵ állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősi formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet valami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

Bacsó Béla szerint a nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban – mint amilyen a második világháború és a holocaust, illetve az utána következő eszmetörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közötti engedi megtagasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel⁶. A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom⁷ elgondolásai is felmerülnek, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végbe. Ez a fogalom a „tzimtzum”, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtő és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló, az ember a szorongás állapotába kerül a nyelvi univerzumban. Itt kerül a képbe a kilégzés és a belégzés már ismertetett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69-85, 69.

⁵ KISS Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997. Különszám.

⁶ BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor 1996. 24-32.

⁷ HAROLD BLOOM, *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, 80.

Emmanuel Levinas⁸ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia / Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei is mélyebb megértést igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi meglátásához) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál. A nyelv a költő számára eszköz, de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

A szavak estéje című Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői nyelvéről:

*„A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátsszódik "a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála", ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészeten kívülibe, a művészet felfüggesztése (...). Kilépés a művészetből — és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az Unheimliche lehetőségét, a nyelv maga az Unheimliche közege.”*⁹

Az *Unheimliche* nem más, mint az otthontalanság, az idegenség freudi tapasztalata. A költészet, a költői nyelv tehát Celan számára nem más, mint egyfajta saját-lét, a művészeten és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészeten és a nyelven is túlvan, egy olyan transzcendentális létező, ahol az emberi nyelv szabályai és korlátai nem érvényesek. A nyelv maga az „Unheimliche”, az a közeg, amelyben az ember (és főként a művész, az alkotó ember) idegenül érzi magát, amelybe egyszersmind be van börtönözve, mint az már a *Nyelvrács* című vers elemzésének kapcsán említésre került. Celan lírája, költői nyelve kísérlet az *Unheimliche* létállapotának, az emberi nyelvi közeg korlátainak, a *nyelvrács*nak a szétfeszítésére, elhagyására. Ily módon nem feltétlenül a nyelv pusztá felszámolása, megsemmisítése a cél, pusztán a belőle való kilépés, vagy inkább a rajta történő

⁸ Emmanuel LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

⁹ MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999 / 01.

A tanulmány online elérhetősége: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

túllépés, mely lehetőséget adhat arra, hogy az ember elmondhassa az elmondhatatlant, kifejezhesse a kifejezhetetlent, eljusson oda, ahová korábban úgy gondolta, a nyelv által is eljuthat. Celan számára immár nem létezik semmiféle *otthon*, csak egyfajta eredendő otthontalanság a nyelvben, melyet a történeti tragédia visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája tulajdonképpen a nyelv otthonossága ellenében nyilvánul meg.

Megítélésem szerint Paul Celan verseiben, főként kései verseiben összezúzza a rácsok közé szorított, a kifejezést korlátozó nyelvet – ez a látszólagos rombolás azonban párhuzamosan alkotási folyamat is, hiszen a nyomán létrejön valami, mégpedig egy olyan költészet, költői nyelv, kifejezési forma, amely korábban nem létezett.

Még ha a fent idézett álláspontokat el is fogadjuk, mely szerint Celan versnyelve nem konkrétan üzen valamit, sokkal inkább a művészet, a költészet által sejtet valami önmagán túli transzcendenciát, felettes üzenetet, talán akkor is állíthatjuk, hogy a nyelvből való kilépés, vagy inkább pontosabban a korlátain, a „rács”-on való túllépés, amennyiben Celan ilyen irányú törekvéseit programszerűen olvassuk, valamennyire sikeresnek tekinthető. A rács elgondolása ugyanakkor arra is utalhat, hogy a költő nem mást tesz, mint folyamatosan korlátok között lát és láttat valamit. A nyelv állandóan visszazárja magába, s ez az a korlát, amelynek a költészet újra és újra nekifeszül, megkísérelve áttörni azt. Paul Celan költészetén, nyelvszemléletén és versnyelvén keresztül az 1950-70 közötti időszakban létrejött egy, az európai irodalomban nem minden előzmények nélküli, ám mindenképpen egyedi, paradigmatis és a mai napig meghatározó versnyelv. A költői nyelvhasználat olyan módja, mely folyamatosan a nyelvi médium kifejezőképességnek igencsak érzékelhető határait feszegeti, s történt mindez egy olyan történeti időszakban, mikor a nyelv kifejezőképességébe vetett hit talán végérvényesen megrendült. A celani oeuvre egyfelől vállalkozik a nyelv korlátainak ledöntésére, az addigi nyelvi standardok részben vagy egészben történő felszámolására, másfelől megkísérli létrehozni a teljesen új nyelvet vagy nyelvhasználati módot, amely valamilyen módon képes kifejezni, elmondani, vagy legalábbis sejtetni azt, amire valójában nincsenek érvényes szavak.

2. NYELVBE ZÁRT JELENTÉS – MEGJEGYZÉSEK A FORDÍTHATÓSÁG PROBLÉMÁJÁT ILLETŐEN A FADENSONNEN KEZDETŰ VERSE KÜLÖNBÖZŐ FORDÍTÁSAINAK TÜKRÉBEN

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni Celan – főként kései, heremetikus és enigmatikus – versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálnapok – Fadensonnen* kezdetű költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességgként megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner¹⁰ Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kétkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner affelől is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho – Az elhomályosult visszhangszilánk* című verse kapcsán fejt ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

Kiss Noémi¹¹ a *Tenebrae* című vers különböző fordításainak vizsgálata kapcsán több helyen hivatkozik Paul de Man és Walter Benjamin¹² fordításról alkotott nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a nyelv idegenségének csupán ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, mely ugyanúgy az olvasást szolgálja, mint az eredeti mű, és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félrefordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás

¹⁰ George STEINER, *Bábel után. Nyelv és fordítás I*, ford. BART István, Budapest, Corvina Kiadó, 2005, 158-159.

¹¹ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 76-77.

¹² Paul DE MAN, *Schlussfolgerungen*. WALTER BENJAMINS „DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS”, in Alfred HIRSCH (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 182-228. Magyarul: Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*, Átváltozások, 1994/2. 65-80.

szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revideálását. A fordítás ily módon lehet célelvű folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegennyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegennyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálódást folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és célnyelv különbségével is számolni kell, hiszen az esetek jelentős százalékában vannak félreértések például németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének, vagy inkább üdvösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz valamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

Jacques Derrida¹³ fordításelmélete szerint a nyelvek közötti radikális különbségek komoly problémák elé állítják a fordítókat. A Bábel-metafora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészben.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a célnyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez közel áll ugyan, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, vagy inkább az eredeti mű a fordított szöveg intertextusaként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem tekinthető azonosnak. Úgy vélem, e meglátás mintha már

¹³ Jacques DERRIDA, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in: Alfred HIRSCH (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 119-165, 119.

Idézi: KISS Noémi, *Határhelyzetek*.

önmagát is alátámasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése nyilvánvalóan része a fordító életművének is. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegében mozog, adott esetben nem árt szinte *kétnyelvűnek* lennie, hiszen mind a forrásnyelv, mind a célnyelv közegében ki kell, hogy ismerje magát, a fordított szöveget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e szemantikai struktúrákat újrarendezve a célnyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer¹⁴ elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte szinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű*. Amennyiben két más-más anyanyelvet beszélő individuum eredményes kommunikációt folytat, többé nincs szükség rá, hogy egy elhangzott szöveget egyik nyelvről a másikra *lefordítsák*, értve persze ez alatt egy kész, a célnyelven elhangzó / leírt szöveg létrehozatalát. A megértésben szinte mindig a saját nyelvnek van nagyobb szerepe, tehát amennyiben fordításról beszélünk, a fordítás aktusa szükségszerűen az idegen nyelvű szöveg egyfajta célnyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolása kell, hogy legyen.¹⁵ Kiss Noémi az alábbi módon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

*„Gadamer (...) magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le; a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményformálásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.”*¹⁶

¹⁴ Hans Georg GADAMER, *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 269-273.

¹⁵ KISS Noémi, *Határhelyzetek*, 155.

¹⁶ KISS Noémi, i. m. 66.

A Kiss Noémi által idézett forrás: Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 271.

„Gadamerrel együtt Benjamin is a továbbélőhöz (fortleben), és nem annyira a túlélőhöz (überleben) közelíti a fordítás létrejöttét: „Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”¹⁷

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy habár teljes megértés nem létezhet, többek között Celan verseinek bizonyos fokú megértése terén is akadályt képez, hogy a szövegek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén, melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát bármely más nyelv közegében olyan versek szabatos fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, illetve folyamatosan valami nyelven kívüli felé törekszenek? Megjegyzendő persze, hogy ez a tendencia általában magára a költői nyelvhasználatra is igaz lehet, így felmerülhet a kérdés: lehetséges-e egyáltalán lírai szövegek szabatos fordítását létrehozni?

Az elemzők abban nagyjából egyetérteni látszanak, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációja egyik fejezetében, melyben a *Tenebrae* című vers különböző fordításait hasonlítja össze¹⁸, hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás akarva-akaratlanul egyúttal olvasattá is válik. Habár az interpretatív, az eredeti szöveget értelmező és átértelmező jelleg bizonyos mértékig minden fordításra kétségtelenül igaz lehet, a Celan-fordítások esetében, mivel nehezen dekódolható szövegekről van szó, mindez halmozottan igaznak tűnhet. A Kiss Noémi által is idézett Rába György a következőképpen nyilatkozik a versfordításról: „A műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető „szép hűtlenség” alkalmas a költő-műfordító arcélének megragadására.”¹⁹ Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a

¹⁷ Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 66.

A Kiss Noémi által is idézett forrás: Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in uő *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

¹⁸ Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 179-193.

¹⁹ RÁBA György, *Szép hűtlenség*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 12.

magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem – legalábbis a magyar a irodalmi hagyomány keretein belül, ahol a versfordítók jellemzően maguk is költők – magára a versfordításra. A szerző életművének maradványai különösen érvényesnek hathat, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy születessen. Azt már csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy kiemelkedő költői munkássága mellett maga Celan is jelentős műfordítói életművet hagyott hátra, s mintegy nyolc (angol, francia, spanyol, olasz, portugál, héber, orosz, jiddis) nyelvből fordítva a világirodalom nagyjait ültette át németre.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív, az eredeti szöveget értelmező, (újra)olvasó jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

NAPFONALAK

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat

felmarkolja a fény hangját: el kell

énekelni a dalokat túl

az embereken.

*Hajnal Gábor fordítása*²⁰

FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: adódik

dalolnivaló még az

emberen túl.

*Marno János fordítása*²¹

²⁰ Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.

*Lator László fordítása*²²

A VERS EGYIK ISMERT ANGOL FORDÍTÁSA:

THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sings beyond

humankind.

*John Felstiner angol fordítása*²³

AZ EREDETI NÉMET SZÖVEG AZ ÖSSZEVETHETŐSÉG KEDVÉÉRT:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

²¹ Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

²² Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüg*, Budapest. Európa Kiadó, 1980, 77.

²³ John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd: Paul CELAN, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, London and New York, W. W. Norton Company Ltd., 2001, 241.

hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.²⁴

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti német nyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembetűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése, stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol fordítása is erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, mintegy figyelmen kívül hagyva annak eredeti szintaktikai összefüggéseit is hangvétele, kiindulva ugyan az eredeti szövegből, de semmiképpen sem hűen átültetve azt – már amennyiben létezhet hűségesebb interpretáció. Először is a német eredetiben *Fadensonnen*, azaz szó szerint *fonálnapok*, *szálnapok* olvasható, ehhez képest Hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecsereéli. *Fa-magas gondolat*, *baum-hoher Gedanke* helyett, ettől elrugaszkodva *sudár-magas gondolatot* ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely nem *megmarkolja*, *megragadja a fényhangot* / *belemarkol a fényhangba*, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képiségétől ismételten csak elrugaszkodva *felmarkolja a fény hangját*. Azért is találom furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a „Lichtton”, a fényhang összetett szó, ezt az összetételt, mely a vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt, a német nyelvben a *Lichtton* (teljes alakjában *Lichttonverfahren*) filmművészeti szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a *fény hangjaként* magyarra ültetni. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* - *Fadensonnen* és a *fényhang* - *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* -

²⁴ A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

Fadensonnenzeiger nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal²⁵, a *fényhang* pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmtechnikai fogást (*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhat. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi kötelességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „elénekclendők” („Lieder zu singen”), de a magyar változat „kell” segédigéje a német beálló melléknévi igeneves szerkezetnél mindenképp erősebb, hozzá képest többletet hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése (?), hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűbbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb módosításokat – *szürkésfekete* (*grauschwarz*) helyett *hamufekete pusztaság* olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a *fa-magas gondolatot* és a *fényhangot* a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – *adódik még dalolnivaló*, igencsak a fordító saját értelmezéseként szólal meg, mint ahogyan ironikussá teszi a vers végső állítását, lekicsinylő hangnemben szólaltatva meg a szöveget. Nem mindegy, hogy *vannak még (elénekclendő) dalok az emberen túl*, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig *adódik még* azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges megközelítése a szövegnek, mely Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értékítélettől tartózkodó fordításával szemben újraolvassa a verset, de mindenképpen sokkal nagyobb mértékben tartalmaz fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

²⁵ Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht "Fadensonnen"*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul különösebb összehasonlító elemzésre. A Nyugatos-Újholdas műfordítói hagyományokat követve, amennyire lehet, hűséges magyar változata az eredeti német szövegnek. A másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamennyire általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német *greifen* – *megragadni* ige fordításaként a *strike* – *belecsapni, belevágni, rátörni* igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német *greifen* vagy a magyar *ragad* / *fog* ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képességét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német *Menschen* – *emberek* szót Felstiner *humankind*-nak, azaz *emberiségnek* fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró stilisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni azt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat rá, hogy adott vers idegen nyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, ám bizonyos stilisztikai jellemzők megváltoztatása, adott szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét, is képes megváltoztatni.

A prezentált olvasatok a *Fadensonnen* kezdetű vers jelentését természetesen nem képesek teljes mértékben kimeríteni, hiszen a hermeneutikai értelemben vett teljes megértés minden bizonnyal nem lehetséges, egy, a fentihez hasonló hermetikus versszövegre pedig mindez különösen igaz lehet. A szavak közötti szemantikai összefüggések, de még maguk az egyes Celan által alkotott neologizmusok jelentései is bizonytalanok, folyamatos mozgásban vannak, így amennyiben állításokat teszünk róluk, megkíséreljük őket értelmezni, úgy a róluk tett kijelentések nyilvánvalóan csak korlátozott keretek között lehetnek érvényesek. A fenti fordításokat vizsgálva azonban láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven

tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közti bizonyos különbségek mindenképpen figyelembe veendők adott vers fordításban történő elemzésekor – beszélhetünk itt nem csupán grammatikai, de kulturális, példának okáért etimológiai különbségekről –, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.

Szegedy-Maszák Mihály²⁶ általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hathat, hogy a fordítás minden esetben felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem lehetséges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetők akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás valamilyen mértékben természetesen lehetséges, mint azt Madarász Imre²⁷ is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvről a célnyelvre. Sokkal inkább arról, hogy adott forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tarozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

²⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest és Pozsony, Kalligram, 2008, 226, 235-248.

²⁷ MADARÁSZ Imre, *Irodalomkönyvecske*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2005. 86-88.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása valamilyen mértékben önállóan létező szöveg – még a félrefordítások, pontatlanságok esetében is –, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordításai sem tekinthetők azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven annyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképpen szól, más arányban közvetíti az eredetit, az értelmezéshez – lévén már maga is egyfajta olvasat, értelmezés, más-más utat kínál, és erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és nem kerüli meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az esetben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemetlenségeket, hogy Paul Celan számos versének több, egymással párhuzamosan létező és közközen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk, ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlóét emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mintha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését²⁸, olybá tűnik, a szövegek homályossága, önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átvihető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordítása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetit,

²⁸ Vö. Tímár György Marno János Celan-fordításait élesen bíráló kritikája, mely gyakorlatilag a Celan-líra eltorzításával és meghamisításával vádolja meg a fordítót. Lásd: TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60-69.

azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt teljes mértékben megvezeti, tévútra viszi, még ha szükségképpen vannak is kisebb-nagyobb eltérések a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással összehasonlítva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás talán képes bizonyos mértékig autentikus olvasatát adni egy idegen nyelvű szövegnek a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születhet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt évtizedek Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy a világirodalom valamennyi szövege *fordítható* valamilyen mértékben, a fordíthatóság e mértéke persze művenként különböző lehet. Beszélhetünk fordíthatóságról még akkor is, ha bizonyos jelentéselemek elvesznek vagy megváltoznak a fordítási folyamat során. A celani szöveguniverzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb interpretációk alapját teremtheti meg, mint ha önmagában, pusztán a német nyelv közegén belül létezne. Ez az állítás pedig még akkor is érvényes lehet, ha bizonyos fordítások kisebb-nagyobb hűtlenségeit, eltéréseit, az eredeti szöveget olvasó / ártérmező jellegüket figyelembe vesszük, miként tette azt jelen dolgozat is. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már a fordítás révén integrálásra került, meglehet a maga Celanja, mely egy szokatlanul gazdag költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit talán mégsem meghazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.